

LA PRESENCIA DEL 'NO-SER' EN LA NARRATIVA DE ROSA MONTERO

JAVIER ESCUDERO
The Pennsylvania State University

Por lo general, los críticos que han señalado los temas predominantes en la narrativa de Rosa Montero —*Crónica del desamor*, *La función Delta*, *Te trataré como a una reina*, *Amado amo*, *Temblo*, *El nido de los sueños* y *Bella y oscura*—, y los que han estudiado la función de la intertextualidad y la metaficción en sus obras, coinciden en afirmar que en las novelas de esta escritora se plantea una problemática feminista a través de la cual se critican, entre otros aspectos, el machismo, el discurso falocéntrico, la violencia masculina, la represión erótica, la desigualdad laboral que afecta a la mujer y las dificultades de comunicación entre los sexos¹. Catherine Davies, en su libro sobre Montserrat Roig y Rosa Montero, ante la imposibilidad de relacionar directamente las ideas sustentadas por estas autoras con los presupuestos establecidos por las teóricas francesas, con el 'feminismo de la diferencia' («radical feminism»), con el feminismo psicológico o con el «lesbian feminism», encuadra su compromiso, que denomina como 'feminismo humanista', en el contexto socio-político de los años posteriores a la muerte de Franco y, en especial, bajo las demandas del movimiento feminista español por la emancipación de la mujer —«they tend towards hetero, socialist, and political feminist positions» (10). Davies, que encuentra huellas de esta actitud fe-

¹ Al respecto, véanse los trabajos de Alborg, Brown, Gascón Vera («Rosa Montero ante la escritura femenina»), Giménez y Glenn («Victimized by Misreading»), citados en la bibliografía.

minista en las primeras obras de Montero, no puede, en cambio, mostrar su presencia en *Bella y oscura*, novela que, como *Temblor* y *El nido de los sueños* —un libro para niños— no ofrece, «a workable, feminist alternative for the society we live in» (166-67). Por su parte, Alma Amell, menciona que, además de la temática feminista, en la narrativa de Montero se refleja una preocupación en torno al tema de la muerte, aspecto también anotado por Emilio de Miguel Martínez y por Kathleen Glenn en su ensayo sobre *Temblor*.

Las observaciones de estos críticos, en general válidas, merecerían ser completadas con una concentrada atención a los aspectos físicos de esa actitud ante la muerte. Es esta preocupación con una realidad metafísica, con la idea del no-ser —de una muerte que se hace presente como decadencia, corrupción o excremento—, lo que hace a Montero trascender, de forma progresiva, las connotaciones socio-políticas presentes en su obra primera, las feministas incluídas, ligadas en gran medida a unas circunstancias biográficas e históricas concretas —los años de la transición democrática española. La escritora da una unidad y una profundidad a sus textos que la lleva más allá de la temática de la condición de minorías (raciales, genéricas o de orientación sexual), que ocupa gran parte de la ficción contemporánea, o de la crítica del materialismo y del consumismo que caracterizan a las sociedades capitalistas². Montero se enlaza entonces con la gran tradición de la literatura española que corre a lo largo del siglo xx, desde el 98 —Unamuno sobre todo—, hasta una serie de autores contemporáneos de la tradición europea y latinoamericana. Con ellos compar-

² El desencanto ante los compromisos socio-políticos que, de forma progresiva, se refleja en estas novelas puede relacionarse con las difíciles condiciones en las que se desenvuelve la sociedad española a comienzos de los años ochenta, años que se caracterizan por la inestabilidad de la joven democracia, los altos índices de desempleo, la adopción progresiva del neo-capitalismo y el abundante uso de drogas por los jóvenes. En opinión de Gascón Vera, la «depresión» de los personajes que pueblan las novelas de los ochenta, como en *Te trataré* y *Amado*, se debe no sólo al desengaño ante las circunstancias políticas y sociales, sino también al hecho de que los individuos se ven obligados a «adaptarse a los valores competitivos y alienantes de un materialismo desaforado y destructivo. Los personajes se sienten inadaptados en esta realidad, pero la necesidad de la supervivencia les aboca a todos ellos a la depresión» («La subversión» 54). También, podría relacionarse el paulatino alejamiento de Montero de su compromiso feminista con la idea expresada por Davies de que el movimiento feminista español pierde fuerza a lo largo de los años ochenta debido al desencanto reinante y también a la mejora de la situación de la mujer.

te una preocupación central: dar sentido a una existencia en la que los valores que la modernidad exaltaba —fortaleza vital, erotismo, revolución— han sido destruidos por las enseñanzas de la historia (fascismo, comunismo), o lo son, inevitablemente, por la inexorabilidad de la existencia temporal que vence a la belleza y al erotismo³. ¿Cómo es posible en el mundo postmoderno, del que la 'Historia' —las leyes socio-económicas que llevaban a una sociedad sin clases— y el 'Espíritu' —el mundo ideal que, mediante tesis, síntesis y antítesis, conducía a la libertad final— están ausentes, y de cuyo horizonte la certeza en un 'más allá' se desvanece, encontrar consuelo ante la destrucción de la vida? De practicar una novela urbana marcadamente realista, en la que se expresa ya una visión muy pesimista de la condición humana, Montero pasa a componer dos textos, *Temblor* y *Bella y oscura*, con un fuerte componente mítico en los que se hace evidente la necesidad de encontrar respuestas a las grandes cuestiones existenciales, la búsqueda de una defensa de esos valores vitales que la crisis postmoderna ha destruido.

El análisis de un grupo de personajes que aparecen en las cuatro primeras novelas de Montero —Ana, César y Cecilio (*CD*), Lucía (*FD*), Bella, Antonia y Antonio (*TT*), y César Miranda (*AA*) —confirma que éstos comparten ciertas peculiaridades que permiten agruparlos bajo una misma figura arquetípica. Todos ellos son solteros, con edades en torno a los cuarenta años, que se aterran al mirarse al espejo y comprobar los devastadores efectos del paso del tiempo. Su deterioro físico está descrito usando un realismo feísta, de clara filiación quevediana, aspecto que actualiza en la narrativa de la escritora el tema barroco del desengaño ante las miserias del cuerpo. Estos personajes son siempre testigos de cómo la muerte acecha a sus víctimas en su madurez, como a Doña Engracia (*CD*), Doña Maruja (*FD*), la madre de Antonia y Antonio (*TT*), y la de César Miranda (*AA*), quienes prefiguran su propia mortalidad. La vejez aparece siempre presentada como una etapa trágica y solitaria, donde la vida carece de sentido y donde

³ Para la caracterización del modernismo como una visión histórica en la cual existen unas narrativas que suponen el fin de la historia —es decir, una revolución, ya guiada por las masas (marxismo), ya por el superhombre (fascismo), visión unitaria de la historia que colapsará, definitivamente, después de la segunda Guerra Mundial—, pueden consultarse las obras de Steven Connor y Bill Readings citadas en la bibliografía.

el ser humano, carcomido por la enfermedad o la decadencia física, aguarda temeroso el cumplimiento de su condena, como acertadamente se refleja, por ejemplo, en la descripción de Ana de los viejos madrileños (*CD* 78-79). Por su parte, la muerte, concebida como algo incomprensible, representa la victoria final de la nada, de «un vacío negro, mudo y ciego» (*FD* 345). El terror de estos personajes ante la mortalidad se agudiza por el hecho de que todos ellos carecen de los consuelos religiosos o espirituales, de la dimensión filosófica o trascendental, que se han derrumbado tras los ataques de los grandes creadores de la modernidad —Darwin, Marx, Nietzsche y Freud. Es ese vacío lo que, según Mircea Eliade, favorece hoy en día la equiparación de la muerte con la nada: «in the modern world Death is emptied of its religious meaning; that is why it is assimilated to Nothingness; and before Nothingness modern man is paralyzed» (2: 457).

Esta preocupación metafísica, de encontrar un sentido a la existencia temporal, aparta a esos personajes de la lucha política, de los compromisos ideológicos, y les hace buscar una exaltación vital en el amor, en la sexualidad o en los sueños, un refugio que, alejando la presencia del no-ser, les ofrezca un consuelo contra el desamparo. Pero el amor se revela inevitablemente como algo transitorio que no permite lograr una equilibrada relación de pareja. De la misma forma, las relaciones sexuales, mecánicas y vacías, que provocan hastío más que placer, no conducen nunca a la procreación. Todo esfuerzo es inútil, ya que nadie consigue alcanzar sus sueños, progresar humana o profesionalmente, superar la sensación de desdicha y fracaso. La radical soledad de estos individuos se manifiesta al comprobarse que la mayoría de ellos viven solos en un ámbito urbano y que, salvo Ana, ninguno tiene descendencia. Por su parte, las continuas muertes en soledad descritas en estas obras representan la orfandad existencial del ser humano.

La falta de confianza en esos valores vitales exaltados por el modernismo, se refleja en el continuo triunfo de la anti-vida, en la paradójica presencia del no-ser. Las abundantes imágenes excrementales que aparecen en estas novelas —residuos corporales, desperdicios, malos olores— asociadas a la vejez y a la muerte, al deterioro y a la descomposición, refuerzan en un plano simbólico la visión pesimista que preside la obra de Montero, la percepción de una realidad corporal y de un cosmos en continua

degradación, como he mostrado en mi trabajo sobre *Te trataré*. Bajo estas coordenadas hay que encuadrar el terror manifestado por Antonio, Cecilio y Lucía a la descomposición del cuerpo, su rechazo del cadáver putrefacto, lo único que, con certeza, les sobrevive. A través de esta imagen, símbolo máximo de una muerte despreciable, se refleja la imposibilidad de concebir alguna forma de salvación que redima al individuo de la putrefacción a la que está condenado. No extraña entonces encontrar en las obras de Montero muchos casos de suicidio, acto que implica una protesta existencial evidente, la trágica inadaptación del ser humano a su entorno ⁴.

La conciencia de este absurdo confiere a estos personajes su verdadera dimensión dramática, su auténtica talla de títeres derrotados, una percepción lúcida y cruel de la vida irrazonable que les ha tocado en suerte. En un mundo dominado por el vacío creado por la cultura de consumo característica del capitalismo contemporáneo, en el que, según César Miranda, la razón y el conocimiento conducen al individuo a ser más consciente de su condena a la sumisión y la muerte —los dos motivos que, según él, constituyen «el núcleo fundamental de la existencia» (AA 140)—, la única que puede librarse de entender la pesadilla que constituye la vida humana es, paradójicamente, el ser inconsciente, «la niña subnormal de Matías» quien «podía vivir creyendo que era libre» (141). Ante esta percepción claramente fatalista, el único personaje que aporta un signo de esperanza, que intenta superar la «abulia existencial» (FD 117), es Lucía. Enfrentada a una enfermedad terminal, imposibilitada de encontrar respuestas que apacigüen su angustia mortal, que den sentido a la «estúpida sinrazón de la vida» (FD 339), la mujer comienza a redactar sus memorias, las páginas que, finalmente, conforman la novela. Frente al deseo testimonial que guiaba a Ana a escribir su *Crónica*, la creación se convierte para Lucía en un medio para luchar contra el olvido, en una actividad que da sentido a sus últimos días y que le permite trascender la muerte, «sobrevivirme» (340) ⁵. Pero ¿qué es este recurso sino un

⁴ En opinión de Amell, «Suicide is a recurrent issue in Rosa Montero's novels, from the 'Governor' of *Crónica del desamor*, who jumps from a fifth floor balcony in order to escape from his phobias, through doña Maruja of *La función Delta* and 'Poco' of *Te trataré como a una reina* to Matías of *Amado amo*» (8-9).

⁵ Davies afirma que el amor posee, tanto en *La función* como en otras novelas, una dimensión trascendental: «Love can communicate transcendence and intimations of immortality. It can defeat time» (114). Sin embargo, estos momen-

retorno al tema unamuniano de la salvación, del triunfo sobre la mortalidad, mediante la fama literaria? Con una terminología distinta, pero con propósitos similares, Montero se enlaza así con la tradición filosófica española moderna.

Dentro de esta base tradicional, la reflexión sobre la condición humana esbozada por Montero debe enmarcarse bajo la estela de autores como Cioran, Kafka, Hesse y los dramaturgos del teatro del absurdo, quienes reflejan en sus textos la desesperación frente a la falta de sentido vital, la desolación del ser humano. A ellos debe sumarse, dentro de la cultura hispánica, un grupo de escritores latinoamericanos —Arlt, Borges, Cortázar, García Márquez, Mallea, Onetti, Rulfo y Sábato—, con quienes Montero comparte no sólo un uso similar de los elementos míticos, como se verá con posterioridad, sino también «la obsesión metafísica» (Shaw 90), su preocupación, mayor o menor, por la soledad, la incomunicación, el absurdo, el desasosiego, la maldad y la violencia, temas sobre los que la escritora española ha meditado en sus novelas y en sus textos periodísticos⁶. Así, una lectura de *La vida desnuda*, volumen en el que se recogen algunos artículos publicados por Montero en el diario *El País* entre 1981 y 1993, muestra que la autora reflexiona tanto sobre aspectos socio-políticos y feministas, como sobre la angustia del individuo moderno, perdido en un orbe caótico y absurdo del que ha desaparecido toda certeza racional y todo amparo religioso⁷.

Con la publicación de *Temblores*, la narrativa de Montero deja de lado los aspectos más testimoniales y un tipo de ficción realista para adentrarse en un mundo donde predomina el componente fantástico con un claro contenido mítico⁸. Esta obra, que su auto-

tos, aparentemente eternos, son ilusiones a través de las cuales se engaña, momentáneamente, a la muerte. El amor nunca ofrece un consuelo definitivo.

⁶ Dentro de la tradición peninsular, la problemática expresada por Montero ha sido explorada también por un grupo de novelistas y poetas contemporáneos que reflejan en sus obras preocupaciones existenciales similares. Sobre el tema, véanse los estudios de Barrero Pérez y Peñas Bermejo, citados en la bibliografía.

⁷ No me propongo comparar exhaustivamente los paralelismos existentes entre las ideas expresadas en la narrativa de la escritora y las presentes en sus textos periodísticos. El lector interesado, puede consultar los siguientes artículos, recogidos en *La vida desnuda*, en los que Montero expresa la misma problemática vital que preside sus primeras novelas: «Diablos» (17-18), «Ayer» (31-34), «Vidas propias y ajenas» (35-38), «El más acá» (43-46), «Espejo roto» (109-12), «El gran amor» (141-44), «Los otros mundos» (211-14) y «La gloria del sexo» (281-84).

⁸ La novela *Temblores* ha sido estudiada desde distintos puntos de vista. Gascón Vera ha reflexionado sobre la crítica del poder patriarcal, la denuncia

ra ha calificado como «fábula emblemática», como novela «metafísica» (Glenn 283), se estructura en torno al mito de la búsqueda, en el que la heroína, Agua Fría, después de superar una serie de pruebas, alcanza la madurez. La problemática de la muerte y la trascendencia se liga ahora a dos concepciones antitéticas del tiempo y, a su vez, a la aniquilación o supervivencia de una realidad cósmica superior, dualidad que resume el conflicto presente en la obra. Corcho Quemado, la sacerdotisa o «Anterior», explica a su discípula Agua Fría, la protagonista doceañera, que la desaparición del mundo debe relacionarse con la falta de nacimientos y, en consecuencia, con la ausencia de discípulos que conserven la memoria de los muertos. Sólo los Anteriores, quienes poseen aprendices que les recuerdan, pueden salvarse de la «muerte verdadera» (11), una nada eterna «que era simple destrucción, sinrazón pura» (23). A su vez, los ritos de enterramiento muestran cómo los cadáveres de los «pobres infelices» que fallecen de «muerte verdadera» se convierten en «un residuo vergonzoso», mientras que el cuerpo de los sacerdotes se regenera, en «un final hermoso» (16), como parte sustancial del cosmos, al servir de alimento a los buitres —un rito que Stephen Hart ha relacionado con ciertas prácticas budistas (133). Por tanto, frente a la concepción excremental de un tiempo con un principio y un fin específicos, representada por la idea de Corcho Quemado de que «El mundo se está acabando» (12), se opone la consideración de un tiempo cíclico, implícita en la creencia de Agua Fría de que «El mundo no tiene fin» (12).

La muchacha, debido al inmenso dolor que le produce el fallecimiento de su madre, y en su deseo de no verse condenada también como su progenitora a la «muerte verdadera», acepta entonces la idea de hacerse Anterior y regresa al templo de Talapot. Después de descubrir la corrupción de las sacerdotisas, Agua Fría escapa del templo, llevada por «una oscura ansiedad de acción, el deseo de darle algún sentido a su existencia» (87), a sabiendas de que con su huida se condena a la aniquilación y al olvido. Con la búsqueda de la «Gran Hermana», Agua Fría persigue averiguar las

contra la destrucción de los recursos naturales por el capitalismo y «el deseo utópico de cambio y revolución al que aspiramos las mujeres» («Caos» 154). Franz ha analizado los influjos intertextuales, Zatlin sus conexiones con la novela gótica, Glenn el esquema heroico-mítico seguido por Agua Fría y Davies el tema de la institucionalización de la ideología, las estructuras de poder y los roles genéricos. Esto último ha sido estudiado también por Hart para quien la obra, en contra de lo afirmado por Gascón Vera, no es feminista.

causas de la infertilidad y hallar las claves secretas que rigen su sociedad. En última instancia, este viaje de conocimiento representa la necesidad de encontrar respuestas precisas a la angustia vital, el deseo de lograr una explicación metafísica del universo. Después de un larguísimo viaje y de múltiples peripecias, Agua Fría descubre que la «Gran Hermana» no es una persona, sino dos, las gemelas Oxígeno y Océano. Oxígeno le confiesa entonces que la «Ley» en cuyos principios se asienta el imperio de las sacerdotisas, en la que el orbe se presenta como algo ordenado, «eterno e inmutable, sin evolución ni devenir» (170), es una mentira benefactora que esconde el hecho de que el universo está regido por el más absoluto azar. El ser humano, imposibilitado de alcanzar una explicación total —«nada ni nadie podrá proporcionarte la respuesta absoluta» (166)—, debe admitir que la existencia «es irrazonable» (170). En esta concepción, que recuerda a las ideas expuestas por Borges en *Ficciones*, el absurdo se concibe como parte integrante de la condición humana, una idea muy presente en las primeras novelas de Montero.

Agua Fría, sin dejarse desanimar por la visión pesimista sustentada por Oxígeno, decide continuar su búsqueda y, siguiendo la recomendación de la sacerdotisa, se dirige al pueblo de los Uma, donde los seres fallecen de «muerte verdadera» sin que su mundo se resienta por ello. Esta expedición representa, según Gascón Vera, «un viaje a los orígenes primarios: a la inocencia, al primitivismo» («Caos» 164). Conviviendo con este pueblo, Agua Fría toma conciencia de que el factor último que mueve a la humanidad a actuar es la lucha constante contra la muerte (210). En la ceremonia de enterramiento que realizan los Uma en primavera, «que era, al mismo tiempo, un rito de vida y renacimiento» (208), y en la cual está ausente todo elemento de desigualdad, la putrefacción posee una dimensión positiva. Entre los Uma, Agua Fría aprende que el terror a la muerte puede superarse mediante la procreación y también si el ser logra reconocerse como parte de un ciclo cósmico superior.

Frente a los personajes cuarentones y pasivos que aparecían en las primeras obras de Montero, abocados a la putrefacción, Agua Fría se constituye en un símbolo de la fertilidad. Su embarazo implica la posible regeneración de los seres en un cosmos que muere y renace ininterrumpidamente, la victoria de una concepción cíclica de la existencia. Además, la gestación se constituye en un

acto que palía el sinsentido de la existencia, un hecho que permite, en cierta manera, trascender la muerte. De la misma manera, la reaparición final de Bruna —o de un animal exacto a ella—, la perra de Agua Fría que había muerto durante el viaje, representa «the possibility of rebirth and the transcendence of the muddy forces of nothingness» (Hart 138), la posibilidad de los seres de reencarnarse, una creencia que procede del budismo.

El pueblo de los Uma, que habita en comunión íntima con la naturaleza, encarna la noción mítica del origen primario, del paraíso, un estado de la existencia anterior a la 'civilización', del cual el 'ser civilizado' ha sido expulsado para quedar condenado a la alienación y a la destrucción. En *Temblor* no se propone que la solución que resta al individuo para superar los errores de la historia sea regresar a un modo de vida más 'primitivo', sino más bien que la vuelta temporal a ese estado original puede servirle para regenerarse, para recobrar las fuerzas necesarias que le permitan luchar de nuevo en el futuro para lograr la armonía perdida. Ello explica que Agua Fría rechace la idea de quedarse a vivir entre los Uma y decida continuar su viaje, que la llevará de nuevo, en un proceso circular, al Talapot.

En el templo la heroína accede al «Círculo Interior, al eterno corazón de las tinieblas» (229), donde se refugia Océano, fuente de la máxima sabiduría. Océano le revela entonces lo acontecido con la civilización precedente a la suya —«un mundo diferente, muy técnico, rico en ingenios mecánicos», que se destruyó debido a la «Gran Catástrofe» (239)— y también las causas que ocasionaron la pérdida en su sociedad del «mundo feliz» original (240), la ruptura de la igualdad entre los seres, al fin y al cabo, su expulsión de un estado edénico. La sobrepoblación del planeta ocasionó, según Océano, la creación de un comité que decide quién será recordado y «quién se vería condenado a la desolación de la muerte verdadera» (241), elemento de desigualdad que rompe la armonía social. A su vez, el comité, que se convierte en la casta de las sacerdotisas, consagra la creencia en un orbe armónico y ordenado, lo que ejemplifica la tendencia de los seres a construir un orden artificial, a buscar una explicación consoladora frente a un cosmos y una existencia irrazonable. Además, este grupo defiende también la imposibilidad del individuo de cambiar la historia, creencia que se niega poco después con la destrucción del imperio de las sacerdotisas, que abre paso al nacimiento de otra civili-

zación. Por tanto, al final de *Temblor* se consolida una concepción circular de la historia, basada en la idea nietzschana del eterno retorno, en la que, como Jo Labanyi ha explicado en otro contexto, «Paradise Lost is projected on to the future in the form of Utopia» (30):

Así transcurrían las eras, los milenios, en un hacerse y deshacerse de civilizaciones bajo el mismo sol rojo sangriento... Todo cambiaba, todo latía, todo fluía. El futuro hacia el que ahora se encaminaba el planeta no estaba aún escrito; las sociedades que se construirían sobre las ruinas del imperio no habrían existido nunca antes (*T* 250).

Agua Fría, distanciándose de la concepción metafísica expresada por la «Gran Hermana», encuentra cierto sentido vital en la gestión y también en la realización de que el ser forma parte de un todo cósmico, aceptando ya el hecho de que algún día morirá, al igual que todos, de «muerte verdadera», consolándose con la idea de que el cadáver se regenera integrado en el continuo fluir del universo. La muchacha se encamina entonces, dueña de su propio destino y con un ser naciente en su seno, «Hacia algún lugar remoto en donde se pudieran soñar los nuevos sueños» (251), completando su rito de pasaje, el paso de una etapa de ignorancia a otra de conocimiento.

La idea mantenida en *Temblor*, de que el individuo puede alterar el curso de los acontecimientos históricos, «soñar» con reconstruir en el futuro el paraíso perdido, se constituye sólo en un remedio temporal, ya que, en última instancia, y debido a la propia visión cíclica de la historia esbozada en la novela, marcadamente biológica, se hace patente que las distintas civilizaciones —al igual que ocurre en la vida de los seres donde la infancia se concibe como una etapa idílica— están condenadas a repetir un esquema arquetípico que implica, sucesivamente, la existencia de un paraíso original, la expulsión posterior, la degradación consiguiente y, por último, un renacimiento. La visión de la historia plasmada en *Temblor* es similar a la mantenida por Oswald Spengler en *The Decline of the West*, quien, según Labanyi, propone «that history was a series of biological cycles each ending in exhaustion, with the impetus for renewal passing to a new geographical centre of power» (14-15). Por su parte, Mircea Eliade sugiere que la defensa por muchos artistas modernos de la concepción mítica del eter-

no retorno, postulada por Nietzsche o Splengler, que se basa en la idea de que a toda destrucción sigue un renacimiento, es un intento de reinvestir la historia con un cierto sentido de finalidad (Labanyi 18). El individuo, según Eliade, que se sabe condenado al absurdo y a la alienación de la historia, necesita creer que su condenación tiene un sentido. El mito provee entonces ese sentido «by explaining suffering as the necessary expiation of collective guilt, a 'sacrificial death' that must be voluntarily undergone to secure regeneration» (Labanyi 18).

Por su parte, en *Bella y oscura*, obra estructurada en torno a una intriga de carácter criminal, subyace una reflexión sobre la incomunicación entre hombres y mujeres, sobre las ambiciones materiales que destruyen a los humanos y sobre otros temas existenciales. En un mundo concebido como incomprensible y caótico —«Si hay alguien ahí arriba, lo ha hecho todo muy mal» (36)—, los personajes manifiestan constantemente su obsesión por el paso del tiempo, la desgracia y la mortalidad. Esta obra puede considerarse como una novela metafísica en la que se medita sobre el sentido de la condición humana, a la vez que psicológica, ya que en ella se bucea en los abismos del alma en busca de las causas de la infelicidad.

La protagonista y narradora Baba, huérfana de madre, es acogida a su salida del orfelinato por sus tíos y por su abuela Bárbara, una mítica «Mamá Grande», bondadosa y maligna —uno de tantos elementos en la obra que recuerda al realismo mágico. En un «Barrio» donde reinan el egoísmo, la ambición, la crueldad y la traición, la niña Baba es testigo del derrumbe moral de los seres que la rodean, de la desintegración paulatina de su hogar, y de la muerte de casi todos sus miembros. También la muerte afecta a los jóvenes, como al Buga, víctima de la heroína, a quien Baba encuentra muerto en el estercolero. Es allí donde la niña expresa su percepción de la realidad en la que vive —«El mundo se había convertido en una pesadilla de basura y detrito y nosotras andábamos perdidas dentro de ese mal sueño» (96)—, una imagen excremental que denota la trágica visión que preside la novela. Ante tanta desolación, el único refugio que le queda a Baba es soñar con el regreso de su padre preso, Máximo, y con la llegada de la «Estrella» de la felicidad (144).

En esta obra aparecen de nuevo las dos concepciones ante el tiempo y la muerte entre las que se debaten los personajes que

pueblan las novelas de Montero. No obstante ahora, Bárbara, en su intento desesperado de combatir «la angustia negra» (140), la aniquilación total, trata de rebelarse en contra de la «muerte verdadera», pidiéndole a Baba que una vez que fallezca repita a menudo su nombre, al igual que ella hace con las personas enterradas en el cementerio, con cuyos nombres bautiza a sus gatos (36). Por su parte, Airelai, la amante de Máximo, se sabe parte de un ciclo cósmico superior que fluye eternamente, lo que le permite concebir la mortalidad de forma más positiva, al encuadrarla bajo la vida infinita de un universo acogedor (53). Sin embargo, Airelai, que alude también a esta creencia en los momentos epifánicos presididos por el amor pletórico —cuando el mundo adquiere «una geometría perfecta, un orden visible que me sentía capaz de comprender» (149)—, se contradice, ya que poco antes ha manifestado, que «la noche que nos espera va devorando también la huella de nuestros pasos» (147), opinión que refleja, metafóricamente, que no ha superado la idea del no-ser.

En la última escena de la novela, una solitaria Baba, que sigue esperando a su padre, acaricia a su gata «Lucy Annabel Plympton» mientras reflexiona sobre la muerte. Su actitud temerosa se distingue por el hecho de que la niña se niega a aceptar que la muerte pueda destruir su vida —«Yo no podía morir: era una niña» (194)—, a pesar de que Airelai le ha reiterado en distintas ocasiones que la vida de los seres está presidida por la fatalidad y la mortalidad: «No hay marcha atrás en la desgracia ni alma gemela que pueda romper este cerco de hierro y pesadilla. Y que ahora sólo vamos a horcajadas de nuestra propia muerte» (182). La actitud de Baba de aferrarse a sus ilusiones va a marcar su reacción ante dos acontecimientos que ocurren en el final apocalíptico de la obra. Mientras continúa su espera, Baba observa la fotografía de su abuela, cuando era niña, que su padre le ha regalado. La identificación que se establece a través de este retrato entre Bárbara y Baba —ambas se llaman igual y tienen de niña el mismo apodo, se parecen mucho físicamente, adoran a sus respectivos padres, y llevan al cuello la misma bola de vidrio con una cadena de plata doblada de la misma manera—, parece implicar no sólo la existencia de una continuidad entre ellas más allá de lo puramente físico, sino incluso, la posibilidad de que Baba sea una reencarnación de Bárbara. El «diminuto espíritu turbio congelado» (195) que el vidrio tiene en su interior podría simbolizar el

alma de la abuela, la cual, como en la reencarnación, se traspasa a otra persona —no se olvide que la abuela había regalado la bola a Baba para que ésta la recuerde al mirarla. Estas alusiones que, por una parte, podrían implicar la consideración de la idea borgiana de la inexistencia de la personalidad individual, parecen más bien estar en relación con la creencia en el concepto de la reencarnación, sobre el que Montero ha reflexionado en su entrevista con el Dalai Lama ⁹.

Baba, consciente entonces de que, al igual que su abuela, está condenada a morir, arroja la foto al fondo del estanque, tratando así de romper con ese ciclo vital del cual no podrá escapar. La creencia en la imposibilidad del individuo de eludir su condena, el carecer de opciones que le permitan alterar su destino, se confirma en el cuento del Montero «El puñal en la garganta», publicado poco después de *Bella y oscura*. En este relato, una pareja madrileña, reproduce, paso a paso, los mismos actos que años atrás habían llevado a la muerte a un matrimonio de artistas circenses, destruyéndose, igual que sus antecesores, mutuamente. Por tanto, en *Bella y oscura* y en «El puñal en la garganta» se muestra cómo la posible reencarnación, la integración de los seres en una circularidad cósmica, se constituye, únicamente, en un consuelo temporal. En última instancia, los humanos no pueden escapar de un ciclo que se repite constantemente y que les aboca al sufrimiento y la muerte —una percepción similar, a nivel personal, a la visión de la historia expresada en *Temblor*. De nuevo aquí se encuentran ecos de la doctrina budista en la que la transmigración del alma no implica la liberación definitiva de las coordenadas temporales, la superación del sufrimiento.

Finalmente, Baba confunde la explosión del avión, donde mueren su padre y Airelai, con la llegada de «la Estrella mágica de la Vida Feliz» (197). Después de haber sufrido todo tipo de penalidades en una infancia marcada por la orfandad y la violencia, Baba opta por refugiarse en la inocencia, en un ámbito donde la muerte no existe y donde todavía es posible soñar con alcanzar la felicidad. Sin embargo, «mucho después» (189), como se relata en el penúltimo capítulo, Chico le cuenta a la niña que Máximo y Airelai no sólo la han traicionado sino que ambos están muertos, lo que

⁹ «La teoría de la reencarnación, tiene mucho más que ver con un concepto filosófico de continuidad que con la simpleza de poder recordarse uno mismo como inquisidor de la Edad Media» (34).

confirma que Baba, al comenzar a redactar sus memorias, es consciente de que su padre jamás regresará, del carácter ilusorio de la «Estrella». Por tanto, la narradora refleja en su texto su proceso de maduración, su progresiva toma de conciencia existencial, la evolución de una etapa de inocencia a otra de conocimiento, caracterizada ya por el desengaño. Baba halla entonces en la escritura un refugio ante la pérdida y la desolación, un acto que da sentido a su vida —el único acto con proyección de futuro que, por los datos aparecidos en su relato, ella emprende. Al igual que ocurría con Lucía en *La función Delta*, Baba parece encontrar en la creación literaria el único medio que le permite trascender la muerte, alcanzar la fama, viviendo así en la mente de los lectores, formando parte de la historia.

En una existencia caracterizada por la pérdida —de la infancia, de los seres queridos, del amor— Baba deja constancia de la desproporción entre las aspiraciones y los sueños humanos, y la realidad, entre el deseo de ser feliz y la imposibilidad de conseguirlo. En última instancia, lo que prevalece en la novela es una reflexión muy pesimista sobre la condición humana, en la que los seres están determinados no sólo por una fatalidad existencial inexplicable sino también por su intrínseca maldad, la cual les lleva a destruirse unos a otros. El descubrimiento de Fernando en «El informe sobre ciegos», incluido en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, que implica entender que «lo diabólico, la maldad, dominan el mundo, no desde fuera de nosotros, sino desde dentro... forman parte de nosotros mismos» (Shaw 55), es igual a la constatación a la que llega Baba del carácter maléfico del ser humano: «el infierno no es un lugar, sino un estado. Un veneno que llevamos dentro de nosotros» (120). Por tanto, en *Bella y oscura* la angustia metafísica se asocia tanto con el problema de la malignidad humana como con el de la falta de sentido de la vida en un mundo presidido por la fatalidad.

El determinismo así expresado se refuerza, en un plano estructural, con la prolepsis inicial con la que Baba comienza su historia, en la que anuncia ya ciertos hechos que ocurrirán en el desenlace de la acción —la muerte de algunos personajes—, un aspecto que incide en la presentación del individuo como una víctima eterna que no puede escapar de esa circularidad que le aboca, una y otra vez, a la muerte. La visión esbozada en *Bella y oscura* recuerda a la concepción implícita en *Cien años de soledad*,

obra en la que el tiempo circular, el determinismo, la soledad, la maldición y la violencia, «expresan el hondo pesimismo existencial de García Márquez y su visión trágica de la vida humana» (Shaw 113). Montero comparte con los escritores del boom latinoamericano un concepto similar del mito, el cual, como Labanyi ha explicado, se basa casi exclusivamente «on Eliade's insistence on myth as a return to origins, fused with the Jungian notion —relayed via Joseph Campbell— of the quest myth as a return to the 'womb' of the unconscious in search of rebirth» (29-30). Sin embargo, la obra de Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Neruda y Rulfo, al igual que ocurre en *Temblor* y *Bella y oscura*, «contain a degree of ironic awareness of the limitations of the mythical return to origins» (31), como se ve, por ejemplo, en *Terra Nostra*, de Fuentes, donde el deseo «to 'undo' history leads in practice to an eternal repetition of suffering» (Labanyi 31). La influencia de unos pensadores reaccionarios como Eliade y Spengler en estos escritores latinoamericanos, a quienes distingue, paradójicamente, un radicalismo político (Labanyi 29), podría explicar, en parte, la presencia de ecos de aquellos autores en las novelas de Montero.

En conclusión, es evidente la consolidación en la narrativa de Montero de una intensa obsesión metafísica que unifica su obra de principio a fin y que se constituye de forma progresiva, en la temática predominante. Estas preocupaciones, aunque enraizadas en las que han ocupado a la escritora con mayor intensidad anteriormente (feminismo, erotismo, el vacío de la sociedad de consumo y de la evasión), las trascienden. Frente a las cuatro primeras novelas en las que subyace una angustiada visión de la condición humana, y en las que el único consuelo reside en el acto de Lucía de redactar sus memorias, las dos últimas reflejan un acentuado deseo de encontrar una revelación que ilumine la comprensión del individuo y del cosmos, la necesidad de reemplazar la idea del no-ser con nuevas concepciones que permitan enfrentarse a la vida y a la mortalidad con renovadas energías. Por tanto, estas novelas pasan de plantear una serie de problemas colectivos y sociales —ligados a unas circunstancias históricas concretas—, a concretarse en temas claramente existenciales y atemporales —y a la vez más universales—, a convertirse en un instrumento de exploración metafísica. A las alusiones a creencias budistas aparecidas en *Temblor* y en *Bella y oscura*, habría que

sumar la mención en estas obras, y en algunos artículos publicados por la autora en los años noventa, de referencias a la divinidad y, también, a una percepción más positiva de la existencia, lo que indica una evolución en la obra de Montero —una escritora declaradamente agnóstica—, la consideración de nuevas maneras de enfrentarse a la problemática vital¹⁰. Sin embargo, la visión pesimista que caracterizaba sus primeras novelas y muchos de sus artículos publicados en los años ochenta, no ha desaparecido totalmente de los escritos más recientes, lo que indica que Montero no ha encontrado aún respuestas definitivas que le ayuden a superar su angustia, a lograr satisfacer su aspiración de lo absoluto.

Por la persistencia de ciertos temas, como la supervivencia mediante la reproducción, o mediante la fama, Montero se enlaza con el pensamiento existencial del 98, especialmente con Unamuno, incansable luchador contra la muerte. Por su sentido del absurdo, la escritora se conecta con insignes representantes de la tradición europea y latinoamericana (Cioran, Kafka, Borges, Sábato, etc.). Pero en su extrema posición filosófica, en la esperanza de una integración en un cíclico devenir cósmico, Montero intenta vencer la angustia postmoderna, el derrumbamiento de las grandes 'religiones' del modernismo —el marxismo y el fascismo—, mediante un retorno, precisamente, a una de sus grandes creaciones, el mito nietzschiano del eterno retorno, así como la fuga schopenhaueriana hacia las grandes creaciones filosóficas orientales, especialmente el budismo. Trágica, pues, como su búsqueda es, la narrativa de Rosa Montero señala la persistencia en la literatura contemporánea de grandes temas tradicionales de nuestra cultura que parecen resistir a abatirse frente a los ataques de la postmodernidad.

¹⁰ Respecto a estos temas, pueden consultarse los artículos recogidos en *La vida desnuda*, «Mi perra no me habla» (185-88) y «Gaia» (255-58). También en los ensayos publicados en *El País Semanal* en los noventa, se refleja esta evolución temática. Así, en «Afán de ser», Montero reflexiona sobre la aspiración de los seres de habitar en el recuerdo de otros seres para seguir viviendo. Por su parte, en «Viejos», valora positivamente la vejez, en «Las clases de religión y el Atleti», defiende la necesidad de conocer la historia de las religiones, y en «Quietud», alude a la creencia en una armonía cósmica como consuelo contra el horror ante la idea de la nada.

OBRAS CITADAS

- Alborg, Concha, «Metaficción y feminismo en Rosa Montero», *Revista de Estudios Hispánicos*, 22.1 (enero 1988): 67-76.
- Amell, Alma, *Rosa Montero's Odyssey*, Lanham MD: UP of America, 1993.
- Barrero Pérez, Oscar, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid: Gredos, 1987.
- Brown, Joan Lipman, «Rosa Montero: From Journalist to Novelist», *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*, Edited by Joan L. Brown, Newark: U of Delaware P, 1991. 240-57.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*, New York: B. Blackwell, 1989.
- Davies, Catherine, *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford: Berg, 1994.
- Eliade, Mircea, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*. Edited by Wendell C. Beane and William G. Doty, 2 vols., New York: Harper and Row, 1975.
- Escudero, Javier, «Te trataré como a una reina: la visión excremental de Rosa Montero», *Letras Peninsulares*, 8.1 (primavera 1995): 113-32.
- Franz, Thomas R., «Intertexts and Allusions as Aids to Meaning in Montero's *Temblor*», *ALEC*, 18.2 (1993): 261-79.
- Gascón Vera, Elena, «Caos y tradición como fuerza de las mujeres», *Cuadernos de Aldeeu*, 8.2 (1992): 153-78.
- «La subversión del canon: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el postmodernismo español», *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid: Pliegos, 1992, 39-59.
- «Rosa Montero ante la escritura femenina», *ALEC*, 12.1 (1987): 59-77.
- Giménez, Viviana Claudia, «Subversión en *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero», *Romance Languages Annual*, 3 (1991): 454-59.
- Glenn, Kathleen M., «Fantasy, Myth, and Subversion in Rosa Montero's *Temblor*», *Romance Languages Annual*, 3 (1991): 460-64.
- «Conversación con Rosa Montero», *ALEC*, 15.1-3 (1990): 275-83.
- «Victimized by Misreading: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina*», *ALEC*, 12.1 (1987): 191-202.
- Hart, Stephen M., *White Ink: Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, London: Tamesis, 1993.
- Labanyi, Jo, *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Martínez, Emilio de Miguel, *La primera narrativa de Rosa Montero*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- Montero, Rosa, «Las clases de religión y el Atleti», *El País Semanal*, 14 de julio 1996: 6.
- «Viejos», *El País Semanal*, 28 de enero 1996: 6.
- «Dalai Lama: campesino y erudito», *El País Semanal*, 22 de enero 1995: 30-35.
- «Afán de ser», *El País Semanal*, 15 de enero 1995: 6.
- «El puñal en la garganta», *Relatos urbanos*, varios autores, Madrid: Alfaguara, 1994, 79-97.
- «Quietud», *El País Semanal*, 24 de octubre 1993: 6.
- *Bella y oscura*, Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *El niño de los sueños*, Madrid: Siruela, 1991.
- *Temblor*, Barcelona: Seix Barral, 1991.
- *Amado amo*, Madrid: Debate, 1995.
- *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral, 1983.

— *La función Delta*, Madrid: Debate, 1993.

— *Crónica del desamor*, Madrid: Debate, 1979.

Peñas Bermejo, Francisco Javier, *Poesía existencial española del siglo xx*, Madrid: Pliegos, 1993.

Reading, Bill, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London: Routledge, 1991.

Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1985.

Zatlin, Phyllis, «Gothic Inversion of the Future: Rosa Montero's *Temblor*». *Romance Notes*, 33.2 (invierno 1992): 119-24.